

le portique

Le Portique

Revue de philosophie et de sciences humaines

39-40 | 2017

Le postcolonialisme

Jamaican deejays inna Babylon : notes d'une oraliture postcoloniale

Jamaican deejays inna Babylon

Jérôme Beauchez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3017>

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Jérôme Beauchez, « Jamaican deejays inna Babylon : notes d'une oraliture postcoloniale », *Le Portique* [En ligne], 39-40 | 2017, document 6, mis en ligne le 20 janvier 2019, consulté le 04 mai 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3017>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Tous droits réservés

Jamaican deejays inna Babylon : notes d'une oraliture postcoloniale *

Jamaican deejays inna Babylon

Jérôme Beauchez

Étudier la place de la musique dans l'Atlantique noir, c'est examiner à la fois l'idée que se faisaient d'eux-mêmes les musiciens qui l'ont conçue, l'usage symbolique qu'en ont fait d'autres artistes et écrivains noirs et les rapports sociaux ayant produit et reproduit cette culture expressive unique, où la musique joue un rôle central et même fondateur.

Paul Gilroy ¹.

Paul Gilroy a dit, pas de roots [racines] mais des routes, et donc j'ai écrit à propos de ça, j'ai écrit sur l'identité culturelle dans ces termes-là.

Stuart Hall ².

- 1 Dans cet article, je m'efforcerai de réunir quelques notes pour une suite musicale aux enquêtes menées par Stuart Hall et Paul Gilroy au cœur des formations diasporiques issues de la colonisation européenne de l'Afrique. À l'instar des réflexions ouvertes par ces auteurs, ce texte empruntera donc le « passage du milieu » jadis ouvert par les vaisseaux négriers sillonnant d'un côté à l'autre de l'Atlantique entre Europe, Afrique, Amériques et Caraïbes. Dessinant au fil des siècles les réseaux comme les cartographies mouvantes de la traite, ce passage des esclaves noirs arrachés à leurs terres et soumis à la domination brutale des maîtres blancs a tracé des liens à la fois historiques et symboliques entre toutes les composantes de ce que Paul Gilroy appelle l'Atlantique noir ; un espace transatlantique que l'auteur comprend comme le creuset des pratiques et des systèmes de signification composés par les membres d'une diaspora africaine fruit d'un exil aussi répété que forcé ³. Arjun Appadurai utiliserait sans doute l'image de l'*ethnoscape* pour représenter le paysage transnational façonné par l'histoire et les cultures

expressives de cette « condition noire » affrontée aux adversités de l'esclavage, du racisme et des ségrégations ⁴. Quoi qu'il en soit, l'*ethnos* – ou le peuple – que réunit un tel paysage se trouve avant toute chose *visiblement* fédéré par le partage du phénotype, c'est-à-dire par le fait d'être considéré comme noir. Or, comme l'ont montré les travaux pionniers de W.E.B. Du Bois, ce partage du phénotype marque aussi l'inscription inséparablement corporelle et sociale de la *color line* – ou ligne de partage des couleurs ⁵. Cette dernière inscrit dans une représentation racialisée de la biologie l'idée d'une hiérarchie en noir et blanc où le second terme serait *naturellement* supérieur au premier, et ce à tous les plans d'une humanité bien moins conçue comme commune que dans la séparation de ses communautés. Ici plus que jamais, la domination, ses dispositifs et leurs raisons socio-historiques, passent par les corps soumis à l'arbitraire d'un pouvoir qui a d'abord brisé les liens de parenté tout comme les continuités culturelles entre les membres des différentes ethnies africaines assujettis au régime esclavagiste.

Soul-Force : herméneutique d'une résistance culturelle

- 2 Cela étant, comme l'a montré James Scott, la voie d'une résistance à la domination s'ouvre bien souvent par là même où cette dernière s'est d'abord exercée ⁶. Dans le cas de l'Atlantique noir, les lambeaux d'africanité abandonnés aux esclaves par leurs maîtres ont été réassemblés par la force de ces corps mis à nu – dépouillés de leurs liens familiaux et de tout ce qui constituait leur être social –, sans pour autant se trouver dénués de ces rythmiques du travail ou de la danse qui, profondément inscrites dans les corps et leurs usages, ont bien souvent transcendé les différences ethniques, les distinctions de rites, de coutumes et de langues entre les déportés. C'est dire que la musique et les gestes dansés ont constitué la basse continue qui a réuni la discontinuité de ces corps dont les liens culturels et sociaux ont été brisés par le dispositif de la traite. Sur le terreau fragile de cette intercorporité a poussé tout un ensemble d'expressions musicales dont les esclaves ont protégé puis perpétué les conversations de gestes. Loin de tenir du simple divertissement au sens pascalien d'un oubli de l'affairement quotidien ⁷, elles ont bel et bien fondé les cultures expressives de l'Atlantique noir. D'où l'importance cruciale accordée à la musique dans la sociologie comme dans les analyses culturelles de cet espace, depuis les travaux de W.E.B. Du Bois jusqu'à ceux de Paul Gilroy et de leurs continuateurs. Certains d'entre eux seront discutés dans ce texte. Quant à son objet, il se situera dans l'articulation des résistances qui viennent d'être pointées au mode d'expression incarné par différentes générations de *deejays* jamaïcains. Personnages centraux de la scène artistique, ces derniers ont créé une forme de scansion orale dont les notes sont plus musicales que littéraires. Ni chanteurs, ni simples déclamateurs de textes, les *deejays* sont les acteurs d'une oraliture où s'inscrit la pulsation de la rue jamaïcaine ; une pulsation dont la force se compose avec ce qu'ils ont coutume d'appeler « Babylone ». Nous y reviendrons. Il suffira de préciser ici que, dans l'acception que lui donnent nombre de Jamaïcaines et de Jamaïcains, ce signifiant biblique fait le lien entre l'exode du « peuple noir » tenu captif en terre étrangère et les différentes expressions de cette domination (post)coloniale dont l'emprise sur le quotidien aurait muté sans jamais se relâcher.
- 3 Empruntant aux acquis des *cultural* et des *black studies*, les notes que j'ai réunies dans cet article composent par conséquent un essai d'« herméneutique culturelle » ⁸ ancré dans quelques-unes des formes emblématiques prises par la musique jamaïcaine au cours des

cinquante dernières années. En me concentrant sur l'apport des *deejays*, l'idée est de faire apparaître les grandes scansion de la musique jamaïcaine au travers du rôle joué par ces personnages centraux ; des scansion liées entre elles – autant qu'à la société (post)coloniale dont elles expriment les expériences quotidiennes – par le concept de *soul-force*. L'anthropologue jamaïcain Leonard Barrett l'utilise dans ses travaux sur les religions et les expressions musicales caribéennes⁹. Son ambition première est de désigner ces éléments transversaux qui, tant dans l'expérience spirituelle que dans l'épreuve sensible du monde, tiennent ensemble quelque chose d'une perception africaine-américaine de l'histoire coloniale et de ses héritages.

- 4 Comme le précise Leonard Barrett dès l'entame de son travail¹⁰, le concept de *soul-force* est droit issu du *black talk* : une manière de dire articulée à toute une déclinaison de langages vernaculaires produits par l'expérience des ghettos noirs, aux États-Unis comme dans la Caraïbe. En cela, il constitue ce que Clifford Geertz aurait appelé un « concept proche de l'expérience »¹¹ ; un concept qui, dans des termes choisis par eux, décrit les ressources tout à la fois émotionnelles, morales et corporelles développées par les Noirs pour résister au *continuum* de dominations dont ils ont été les objets, depuis l'esclavage jusqu'à la dernière actualité des ségrégations. Mon hypothèse est alors qu'en repartant d'une telle matrice commune de l'expérience noire, avec le souci de toujours rester au plus près de cette dernière, il est possible de refonder la compréhension de tout un ensemble d'expressions musicales et artistiques artificiellement séparées par des catégorisations esthétiques et marchandes provenant *de l'extérieur* ; c'est-à-dire d'univers de significations le plus souvent occidentaux et situés en grande partie au dehors des réseaux de signifiante qui font l'Atlantique noir et ses cultures *de l'intérieur*.
- 5 Afin d'incarner la proposition, je m'attacherai donc à décrire le monde artistique dans lequel évoluent les *deejays* jamaïcains. Ce qui supposera tout autant de tracer les contours historiques de leur mode d'expression, que d'en situer les espaces dans et au-delà des frontières de la société comme de la culture populaire qui les a vu naître. Au sein de ces dernières, l'espace que l'on désigne communément par le vocable « dancehall » constitue à la fois le lieu de leurs performances et l'appellation du style musical dans lequel se reconnaissent les *deejays*. Sorte de cousin caribéen du rap américain, le dancehall est souvent présenté comme l'enfant terrible du reggae, auquel il aurait succédé au cours des années 1980 pour finir par occuper le devant de la scène musicale jamaïcaine¹². À l'instar du rap, c'est d'abord une musique qui porte l'expérience de la pauvreté ; elle résonne comme l'écho de la dureté des conditions de vie dans les ghettos de Kingston. Ainsi le dancehall fait-il souvent scandale auprès de la « bonne société », tant par ses mises en scène du sexe, de la violence et de l'argent – autant de sujets qui renvoient au domaine du *slackness* (i.e. de la débauche) – que par les frasques de ses acteurs dont une partie fait régulièrement les gros titres des quotidiens.
- 6 C'est dire que le dancehall s'enchaîne profondément dans la trame des cultures populaires jamaïcaines, dont il fait entendre nombre de conflits ; une propension à la critique sociale que ses artistes rangent précisément sous la bannière de leur *culture* (celle du peuple des ghettos). Comprendre les performances des *deejays*, c'est alors s'efforcer d'approcher la phénoménalité de leur art en cherchant non pas à opposer, mais plutôt à articuler *culture* et *slackness* comme les deux faces d'une même pièce où se joue – par la rupture des codes de la bienséance (le *slackness*) ou la critique sociale explicite (la *culture*) – un même élan de résistance affiché par les plus pauvres à l'égard des valeurs d'un Occident globalisé dont ils éprouvent le rejet tout comme la domination. C'est donc de ce

regard à l'entre-deux dont il sera question tandis que nous évoluerons au rythme du dancehall. Afin qu'il puisse être pleinement entendu, les lignes qui suivent composeront une brève introduction à l'ethnohistoire de ce style musical.

Amplifier les sons de la rue, entendre les ghettos de Kingston...

- 7 D'un point de vue formel, le dancehall moderne se compose de rythmiques le plus souvent digitales – les *riddims*, selon leur appellation jamaïcaine – amplifiant les syncopes du couple basse-batterie, lesquelles servent d'appui à la scansion des rimes qu'élancent les *deejays*. Le terme désigne en Jamaïque celles et ceux qui – tels les M. C. (*Masters of Ceremony*) du rap américain – ne parlent pas plus qu'ils ne chantent sur la musique. Ces performeurs de l'oralité scandent plutôt leurs textes, et chevauchent les rythmes en jouant de la musicalité d'un phrasé qui participe du sens qu'ils déploient autant que les mots qu'ils emploient. Leur premier lieu de formation et leur habitat naturel, si l'on peut dire, est le *sound system* : un système de sonorisation dont les colonnes d'enceintes, généralement disposées en plein air, permettent de jouer de la musique amplifiée ; c'est-à-dire les fameux *riddims* choisis par un *selecter*, qui officie aux platines en tant que responsable de la sélection musicale sur laquelle le talent vocal des *deejays* est appelé à s'exprimer.
- 8 Si l'on voulait densifier la description d'un tel art expressif, il faudrait ajouter qu'il est plus ancien que le dancehall actuel ne le laisse supposer. Car les premiers *sound systems* se sont établis dans les rues de Kingston dès les années 1950¹³. Ils participaient alors d'une stratégie commerciale visant à animer le passage devant les boutiques désireuses d'attirer le chaland. Tom "The Great Sebastian" Wong, considéré comme un pionnier en la matière, a ainsi modestement débuté par l'animation des abords de sa quincaillerie, dont l'entrée résonnait des dernières productions du rhythm'n'blues en provenance des États-Unis ; prenant la mesure du potentiel commercial de cette activité musicale, il s'est alors lancé dans l'organisation de soirées qui ont élu domicile sur de grandes pelouses – les *lawns* – où lui et ses concurrents ont transporté leurs discothèques mobiles, de plus en plus nombreuses au fil de la décennie. Un marché concurrentiel du dancehall était en passe de se structurer. Au cours des années 1960, il allait être dominé par les *Big Three* (les trois grands) – i.e. Clement "Sir Coxsone" Dodd et son Downbeat Sound System, Arthur "Duke" Reid propriétaire du Trojan Sound et Vincent "King" Edwards qui possédait le Giant Sound System. Tandis que la compétition sonore faisait rage, la qualité de la sélection musicale de même que l'inventivité des animateurs de soirée – les *deejays* – ont très vite constitué autant d'arguments décisifs dans la conquête des publics. Ainsi Count Machuki (Winston Cooper)*, King Stitt (Winston Sparkes)*, Sir Lord Comic (Percival Wauchope)* et bien d'autres à leur suite, se sont-ils emparés des micros pour lancer en rimes et en rythme les morceaux qui faisaient danser les foules. Bientôt leurs interventions ne se sont plus limitées aux seules introductions des titres pour s'étendre à toutes les parties instrumentales (les *versions*) qu'ils ont conquises comme leur espace d'expression¹⁴. Tandis que le public attendait leurs exubérances verbales au moins autant que les morceaux qui leurs servaient d'appui, ces hommes ont posé les fondations d'un nouvel art expressif indissociablement vocal et musical : le *deejaying*, ou *toasting* – puisqu'ils portaient littéralement un toast à la musique en la magnifiant par leurs rimes.
- 9 Quant aux propriétaires de *sound systems* qui employaient ces *deejays*, ils ont également ouvert des studios d'enregistrement. Ceux-ci – à l'instar du Studio 1 de Coxsone Dodd –

ont permis de graver dans le vinyle les premiers actes d'une musique populaire jamaïcaine dont l'essor a rythmé l'accès de l'île à l'indépendance, acquise à l'égard de l'Angleterre en 1962¹⁵. Le ska* constituait alors la bande son des ghettos de Kingston. Né de l'inventivité d'un petit groupe de musiciens – les Skatalites – qui ont réalisé un syncrétisme musical composé de rythm'n'blues, de mento (une sorte de variante locale du calypso) et de jazz, le ska a très vite imposé sa rythmique répétitive sur laquelle de jeunes chanteurs n'ont pas tardé à s'essayer. Parmi eux se trouvaient quelques adolescents et futures stars internationales comme Bob Marley, Peter Tosh (membres du trio The Wailing Wailers*) ou Jimmy Cliff*. Au fil de la décennie, le tempo effréné du ska est devenu à la fois plus lent et langoureux, donnant naissance au rocksteady* – lequel faisait la part belle aux trios vocaux et à leurs ritournelles – puis au reggae*¹⁶. Ce dernier n'a pas tardé à s'affirmer comme la musique jamaïcaine emblématique du tournant des années 1970 ; une période qui a également été celle de son succès mondial, tandis que les scansionnements rythmiques du reggae s'alliaient aux percussions ainsi qu'aux thématiques du rastafarisme.

Do the reggae, ou quelques sonorités d'un « moi profond »

- 10 Présent en Jamaïque dès les années 1930, ce mouvement spirituel afro-centriste tire son nom du dernier empereur d'Éthiopie – le Ras Tafari, Haïlé Sélassié – dans lequel les rastas voient un messie et la figure du Christ noir réincarné. À l'instar du peuple juif dont l'exode est rapporté par la bible, les rastas estiment que depuis l'esclavage ils vivent en déportation dans la nouvelle Babylone coloniale dont ils combattent toutes les institutions – politiques, religieuses ou scolaires – perçues comme vectrices de l'esclavagisme mental dans lequel l'homme noir serait maintenu. Le salut de ce dernier se trouverait dès lors dans l'idée de *repatriation**, à savoir le retour sur la terre ancestrale d'Afrique (équivalent du royaume de Sion, ou *Zion*). En attendant la possibilité d'un tel retour, l'idée est de s'en remettre à Jah (le nom hébreu de Dieu) afin de résister au système babylonien dont il s'agit de déconstruire tous les mécanismes d'oppression qui ont éloigné les Noirs déportés de leur moi profond (*far I*)¹⁷.
- 11 Dans les années 1970, alors que reggae et rastafarisme font cause commune contre l'oppression occidentale, ils deviennent (paradoxalement ?) des références de la contre-culture en Occident. L'allure et le style de vie des rastas – notamment leurs *dreadlocks* (littéralement des « nattes effrayantes » composées de longues nodosités capillaires) et leur usage de la *ganja* (marijuana) – en font des effigies rébellionnaires auprès de toute une jeunesse blanche inspirée par la musique de Bob Marley et quelques films en vogue sur les écrans européens¹⁸. En Jamaïque, ce sont les *deejays* – tels U Roy (Ewart Beckford)*, Big Youth (Manley Buchanan)*, Prince Far I (Michael Williams)* ou Trinity (Wade Brammer)* – qui propagent leurs *dread talks* (le langage rasta, souvent composé d'ellipses et de double sens¹⁹) dans les *sound systems* et sur les vinyles qui diffusent leurs scansionnements vocaux au-delà des frontières de l'île. Si Rastafari devient ainsi le synonyme d'une spiritualité et d'une culture populaire consciente d'elle-même, des conflits et de l'oppression que vivent les Noirs les plus pauvres, les thématiques légères et relâchées ne disparaissent pas pour autant des dancehalls. Car on y vient également pour oublier la pénibilité des semaines de travail – voire son absence –, chassée l'espace d'un moment par les rythmes tonitruants du reggae.

- 12 Ces deux aspects de la musique populaire jamaïcaine – conscience et relâchement, ou *culture* et *slackness* dans le vocabulaire du dancehall contemporain – structurent aujourd'hui encore une grande part de la production musicale de l'île ²⁰. Au cours des décennies 1980 et 1990, la tendance au *slackness* s'est d'ailleurs faite de plus en plus explicitement sexuelle, tandis que le dancehall reflétait un nouveau durcissement des conditions de vie dans les ghettos où les armes à feu, la drogue et la violence n'ont cessé de proliférer. Une fois encore, la musique jamaïcaine et ses *sound systems* se sont faits l'écho de la rue et d'une nouvelle génération de *deejays* dont les rimes ont résonné de toutes ces turpitudes, ces envies ou ces espoirs déçus. À la suite d'artistes comme Yellowman (Winston Foster), que les conservateurs considéraient comme un pornographe des plus vulgaires, Shabba Ranks (Rexton Gordon) est sans aucun doute apparu au premier rang de ceux qui ont porté la voix du *slackness* auprès du grand public ²¹. Tandis qu'il enchaînait les succès sur la scène dancehall, les scandales s'accumulaient, nimbant d'un halo soufré chacune de ses apparitions « classées X » – ainsi qu'il aimait à s'en vanter. Cela étant, dès 1990 Shabba Ranks enregistre le titre « Roots & Culture »* où il clame qu'il n'a rien d'un « *one way deejay* » (comprenez un *deejay* qui n'irait que dans le sens du *slackness*) et qu'il connaît parfaitement ses racines comme sa culture (« *I know me Roots and Culture* »). Pour preuve musicale à l'appui de la performance vocale, « Roots & Culture » est enregistré sur le « Stalag riddim »* : un instrumental composé en 1973 par l'organiste Ansel Collins et qui compte parmi les grands classiques de la musique jamaïcaine.
- 13 Or, c'est précisément à l'entame de la décennie 1990 que Carolyn Cooper a publié son premier livre – *Noises in the Blood* [Des bruits dans le sang] ²² –, dont un chapitre traite du dancehall replacé dans la continuité historique d'une oraliture où la langue jamaïcaine prend littéralement corps au travers de la culture et de la geste populaire qu'animent celles et ceux qui la vivent au quotidien. Écrivains des proverbes et traditions du peuple, auteurs ou acteurs d'un théâtre où l'on s'exprime, non pas en anglais littéraire, mais en créole jamaïcain, activistes du reggae et – *last but not least* – danseuses, danseurs et *deejays* de la scène dancehall : Carolyn Cooper voit là autant de performeurs des arts expressifs qui tissent la trame d'une culture populaire dont l'un des piliers est la résistance qu'elle oppose aux institutions (post)coloniales. Non pas que cette résistance soit cherchée *a priori*. Mais sa langue et ses rythmes en provenance des rues vibrent plutôt dans le poignet de l'auteure, et résonnent ainsi jusque dans son écriture. Aussi a-t-elle consacré toute une série de textes au dancehall, dont elle propose une lecture des corps dansés qu'elle assimile à une forme de « marronnage érotique » ; comprenez une érotisation des corps – et notamment celui des femmes – qui entre ouvertement en résistance (d'où l'idée de marronnage) vis-à-vis des codes bourgeois de la décence ²³.

De Nanny aux dancehall queens : images de la résistance féminine

- 14 Dans ses travaux, Carolyn Cooper s'intéresse notamment à l'affirmation des femmes *deejays* au cours de la décennie 1990 et à la façon dont elles ont conquis leurs espaces d'expression en contestant, voire en renversant les mises en scène de l'hégémonie masculine dont le dancehall reste un haut-lieu. À ce titre, Lady Saw (Marion Hall)* fait sans aucun doute figure de pionnière. Tout en s'imposant sur le terrain pour le moins masculin du *slackness*, elle n'a cessé d'affirmer sans détour – et aussi crument que les hommes – le pouvoir des femmes sur leurs corps et le désir qu'il peut susciter ²⁴. Nombre

de performeuses lui ont emboîté le pas. Parmi les exemples récents, on pensera à Spice (Grace Latoya Hamilton) qui ne cesse de s'emparer des stéréotypes de genre pour y semer le trouble. Ainsi s'affiche-t-elle volontiers en dominatrice, ou tout du moins en ordonnatrice des corps – masculins comme féminins – qui montre la voie (et la voix) du désir en affichant la façon dont elle « aime ça » (« So Mi Like It »*, 2014). De la même manière, elle n'hésite pas à s'inscrire dans les enjeux typiquement masculins du *street racing* et de ses *souped-up cars* – des courses illégales de voitures customisées très prisées dans les ghettos jamaïcains –, où les hommes se voient privés de leur contrôle sur ce prolongement phallique que figure la puissance du véhicule, ses vrombissements et sa force de pénétration qu'ils sont censés dominer sans partage (« Indicator »*, 2016). Dans toutes les vidéos qui accompagnent les morceaux en question, la partie du corps féminin que l'image ne cesse de souligner est sans conteste le fessier dont les rebonds, saccades et autres cassures rythmées appellent les regards autant qu'un désir que ces femmes semblent bien plus contrôler que subir ; en attestent la vêtue, dont elles conçoivent la légèreté comme une célébration tapageuse de leur féminité située aux antipodes d'une quelconque forme de subordination, tout comme la maîtrise des techniques du corps dansé qui prend littéralement l'espace du dancehall en le confisquant aux hommes réduits au rôle passif de spectateurs des excellences féminines (voir par exemple « Needle Eye »*, 2015).

- 15 À partir de cette centration des regards sur les arrière-trains féminins, Carolyn Cooper s'est plu à tracer un parallèle généalogique entre le puissant fessier de Nanny – figure de la résistance des esclaves noirs face aux colons britanniques – et celui, explicitement érotisé, des actrices du dancehall. Un fragment mythique mettant en scène la force féminine déployée par Nanny à la tête de l'armée qu'elle a conduite face aux Britanniques pendant la Première Guerre des Nègres marrons (*First Maroon War, 1729-1739*) située en effet dans son postérieur l'effectivité d'une puissance callipyge censée lui avoir permis de dévier les balles tirées par les soldats coloniaux – réduisant à néant le pouvoir de tous ces micro-pénis cherchant à la pénétrer. De la reine des Marrons aux *dancehall queens* d'aujourd'hui, il y aurait donc une forme de continuité à la fois esthétique et agonistique que Carolyn Cooper suggère par l'idée de « marronnage érotique » ; à la fois contestation d'une certaine idée de la respectabilité féminine et renversement des stéréotypes de genre, puisque c'est par la mise en scène contrôlée de leur nudité que les femmes affirmeraient leur pouvoir, de même qu'une certaine mainmise sur l'économie du désir.
- 16 Là où le féminisme occidental ne voit qu'asservissement des corps féminins par un pouvoir masculin prétendument tout-puissant, Carolyn Cooper perçoit plutôt dans le dancehall une scène où se joue – non sans luttes – la possibilité d'un véritable *empowerment* des femmes issues des ghettos jamaïcains. Si elle se réclame dès lors d'un féminisme noir en rupture avec les traditionnelles diatribes sur la sexualisation à outrance du corps féminin dans les performances dansées, une telle interprétation ne laisse pas de susciter les plus vives critiques en Jamaïque et ailleurs. Mais sur ces sujets, comme sur celui de l'homophobie dans le dancehall et la culture populaire jamaïcaine en général, Carolyn Cooper ne craint pas la polémique ; plus que sa propre voix, c'est celle des *deejays* qu'elle tente de faire entendre sans que leurs mots ne soient sortis du contexte jamaïcain qui leur confère leur sens, et sans avoir nécessairement à choisir entre « bien » et « mal », ou « bon » et « mauvais ».

Chi chi man vs. Real (bad) man : aux frontières des masculinités socialement (dés)approuvées

- 17 Pour autant, chercher à se situer par-delà des formes d'économie morale dont les valeurs s'imposeraient de l'extérieur – et tout particulièrement en provenance du Nord global – ne saurait revenir à ignorer la persistance de certaines formes de violence, et notamment celle que suscite l'homophobie en Jamaïque. Une note de l'organisation non gouvernementale Human Rights First publiée le 15 mai 2014 sous le titre « LGBT Issues in Jamaica » rappelle que l'homosexualité y est illégale depuis 1864 et qu'aucune modification de la loi n'est à l'ordre du jour. Entre 2009 et 2012, le principal groupe de défense LGBT de l'île – le Jamaican Forum for Lesbians, All-Sexuals and Gays (J-Flag) – a recensé plus de 231 affaires de discrimination et de violence impliquant des questions d'identité de genre et/ou d'orientation sexuelle. Toujours selon le J-Flag, plus de 80% des Jamaïcains accrédiateraient l'opinion selon laquelle l'homosexualité est immorale et 75% d'entre eux s'opposeraient à toute abrogation des textes de loi existant à ce sujet²⁵. Durant la campagne qui a précédé les élections générales de 2002 remportées par le People's National Party (i.e. les « démocrates »), le camp adverse du Jamaican Labour Party a choisi comme chant de ralliement un morceau dancehall explicitement homophobe : « Chi Chi Man »*, par T.O.K., qui appelle à brûler (métaphoriquement diront d'aucuns) les homosexuel(le)s.
- 18 Comme l'explique Dona Hope à la suite de Carolyn Cooper, l'homophobie affichée dans le dancehall ne saurait dès lors être comprise comme une création *ex nihilo*. Elle fait plutôt écho à un fonds homophobe aussi ancien qu'actif dans la culture jamaïcaine ; un fonds qui n'est pas sans rapport avec les valeurs de l'Occident chrétien, inculquées aux esclaves noirs et souvent assorties d'une lecture fondamentaliste du texte biblique – en l'occurrence celle du Lévitique, chapitre 18, où l'homosexualité est explicitement décrite comme une abomination [§ 22]. Quant à la façon dont ces idées sont brutalement affichées sur la scène dancehall, elle s'accorderait – toujours selon Dona Hope – à la position subalterne de la plupart des *deejays* qui, issus des ghettos, verseraient dans une surenchère d'affirmation masculine visant à compenser la fragilité de leur position sociale au détriment de la figure-repoussoir de l'homosexuel (le *batty man*, ou *chi chi man* dans le vernaculaire local) conçu comme l'homme inauthentique par excellence²⁶.
- 19 Nombre de *deejays* ayant atteint une stature internationale, depuis Shabba Ranks et Buju Banton (Mark Myrie) dans les années 1990 jusqu'à Vybz Kartel (Adidja Palmer) au cours de la dernière décennie, se sont ainsi attirés les foudres des activistes et autres défenseurs des droits de l'homme en Occident. En 2003, l'association LGBT britannique OutRage! a par exemple déposé plainte contre l'organisation des Music of Black Origin Awards²⁷, lesquels ont décerné des prix à Beenie Man (Anthony Davis), Bounty Killer (Rodney Price) et Elephant Man (O'Neil Bryan) – trois *deejays* aussi célèbres que connus pour leurs diatribes homophobes. Diffusé par Buju Banton en 1992, le morceau « Boom By-By »* est considéré comme l'acte fondateur de cette controverse qui a valu aux *deejays* incriminés l'annulation de nombreux concerts en Europe.
- 20 En revanche, dans les ghettos jamaïcains de telles attaques contre les stars du dancehall sont le plus souvent perçues comme autant de menées perverses orchestrées par Babylone (i.e. les institutions qui portent les valeurs de l'Occident postcolonial) et ses lobbys mondialisés pour affaiblir la culture ainsi que le style de vie de ceux qui ont fait le

choix de s'y opposer. Un *deejay* comme Buju Banton, lequel a refusé tout compromis en s'arc-boutant sur ce qu'il considère comme les principes inaliénables d'une morale inspirée du rastafarisme – une attitude qu'il scande dans le morceau « Complaint »* (1995), où il moque les plaintes des Occidentaux –, est ainsi conçu par les plus pauvres tel un authentique résistant qui porte haut la fierté et les valeurs des *sufferers* (les habitant-es des ghettos)²⁸. Empruntant au langage des *deejays*, Carolyn Cooper a forgé le concept de « border clash »²⁹ pour désigner ces affrontements (*clashes*) qui se déroulent dans des zones de conflits où les économies morales s'opposent aux frontières (*borders*) des mondes : ceux de la religion – ou certaines de ses interprétations – et de la sécularité, ceux du Nord et du Sud globalisés, ou ceux des sociétés instituées et des ghettos qui en constituent les marges.

- 21 Parmi d'autres, Vybz Kartel* – avec lequel Carolyn Cooper a du reste beaucoup échangé – peut sans doute être vu comme un expert dans la désignation de ces frontières qui séparent son monde paupérisé du reste de la société jamaïcaine. Ses rues poussiéreuses jalonnées de baraques en taule et de maisonnettes en fibrociment révèlent le dénuement, mais aussi la condition des *sufferers* condamnés à vivre, ou plutôt à souffrir dans ce « Gaza » *made in Jamaica*. C'est en tout cas ainsi que Vybz Kartel a renommé son quartier, et baptisé sa garnison de fidèles – le « Gaza crew » – en allusion directe à la situation des Palestiniens opprimés par un gouvernement israélien qui les a, eux aussi, parqués dans leurs territoires et confinés au mépris. Un mépris dont le *deejay* s'estime frappé de plein fouet depuis qu'il a été emprisonné en 2011 pour une affaire de stupéfiants, puis condamné en 2014 à purger une peine de trente-cinq ans de prison pour un meurtre dont il assure être innocent³⁰. Loin d'avoir entamé sa notoriété, l'incarcération de Vybz Kartel est perçue par ses thuriféraires comme un combat de plus livré par l'« empereur de Gaza » contre l'appareil d'État. Quant à ses nombreux adversaires – y compris dans les ghettos –, ils voient plutôt en lui une sorte de « clown blanc » outrageusement tatoué et pratiquant le *bleaching* (i.e. l'éclaircissement de l'épiderme par l'application de produits dépigmentants) comme un reniement de soi ainsi que de tous les idéaux d'une fierté noire prônée par les rastas et leurs *deejays* « conscients » – dont les figures les plus populaires sont sans doute incarnées par Capleton (Clifton Bailey)* ou Sizzla Kalonji (Miguel Collins)*.
- 22 Ô combien clivantes et clivées, la personnalité comme la musique de Vybz Kartel ne sauraient pourtant être rangées d'un seul côté d'une frontière qui isolerait hermétiquement le *slackness* de la *culture*. En parallèle à la célébration d'une hétérosexualité obligatoire dont les mises en scène relèvent du porno soft (voir par exemple « Fever »*, 2016), ses derniers morceaux publiés – et vraisemblablement enregistrés en prison – affichent ainsi de véritables célébrations de la culture dancehall (« Unstoppable »* et « Dancehall »*, 2015), comme de la résistance du peuple jamaïcain quotidiennement affronté à son inextricable paupérisation (« Money Me a Look »*, 2016). En 2012, le *deejay* s'était d'ailleurs piqué de livrer son analyse culturelle de la société jamaïcaine et de la pauvreté qui la gangrène dans un ouvrage qu'il a choisi d'intituler *The Voice of the Jamaican Ghetto*³¹. Sur la première de couverture, on peut lire : « Je prie pour que ce livre aide à changer la Jamaïque pour toujours » ...

I&I : conclure au schisme des identités postcoloniales ?

- 23 Ce texte s'est appuyé sur quelques fragments d'oraliture postcoloniale puisés dans l'expression des *deejays* jamaïcains. Ceux-ci portent la voix d'une scène dancehall à laquelle nombre de critiques seraient tentés de dénier la qualité d'art, fût-il populaire. Je dirais pour ma part que la tentative d'analyse culturelle que j'ai menée ici ne se soucie pas d'un tel débat. Inspirée par Paul Gilroy, elle a d'emblée considéré que le dancehall constitue un monde artistique dans la mesure où ses actrices et ses acteurs le conçoivent comme tel. Au-delà des questions esthétiques, j'ai donc centré mes efforts sur une description des structures culturelles qui fondent l'expression des *deejays* et constituent leur *soul-force* : une manière spécifique de scander leurs visions du monde et d'en prolonger l'incarnation dans des corps traversés par leurs voix comme par les rythmiques tonitruantes du dancehall. Or, on l'a vu : la signifiante de telles sonorités – tout comme celle des corps dansés – se situe bien souvent à contre temps et à contre-courant des valeurs prônées par l'Occident ; ou Babylone, selon le terme consacré par le *dread talk* qu'utilisent nombre d'artistes dancehall. Selon l'hypothèse de départ, c'est bien ce langage-là – et non un quelconque idiome de chercheur – qui livre les premières clés de compréhension d'une scène artistique dont l'histoire recèle sa propre anthropologie ; non pas une anthropologie *des autres* (tel groupe ou telle ethnie étudiée d'un point de vue extérieur), mais une anthropologie *autre*, distante de toute forme d'académisme et cependant porteuse d'une réflexion articulée à tout un ensemble de concepts qui disent l'expérience de la vie quotidienne, de la brutalité, du dénuement, mais aussi de l'espoir et du désir dans les ghettos jamaïcains ³².
- 24 Quant aux concepts et autres codes du dancehall, la présentation partielle – pour ne pas dire parcellaire – qu'en livre ce texte montre un perpétuel entre-deux incarné par les *deejays* dont les mots ne cessent de balancer entre *culture* et *slackness* – ou sexualité, violence et conscience aiguë de l'oppression. Les rastas expliquent cette manière janusienne de vivre dos à dos avec soi-même comme la résultante du schisme interne que porteraient en eux tous les Noirs héritiers de l'esclavage et de sa Babylone plantocratique dont le système de domination a ouvert une insondable brèche dans leur moi profond ; depuis, la haine de soi et des siens inculquée par les anciens maîtres continuerait d'infecter le quotidien des ex-esclaves dont le métal des chaînes a été remodelé en armes à feu. Voilà ce que dit par exemple Neville Livingston, plus connu sous le nom de Bunny Wailer* (dernier survivant du trio qu'il constituait avec Bob Marley et Peter Tosh), dans une séquence très forte du film *Made in Jamaica* – réalisé par le français Jérôme Laperrousaz et sorti sur les écrans en 2007 ³³. Ce remarquable documentaire – entièrement sous-titré en français, si bien qu'il permet un accès aux textes des chanteurs et autres *deejays* – présente le récit d'une scène musicale jamaïcaine où les rythmiques organiques du reggae *roots*, et l'âpreté de ses critiques sociales, côtoient les pulsations digitales d'un dancehall dont les ondes traversent les corps dans le même temps qu'elles restituent les échos du sexe, de la violence et de l'argent pour lesquels les *sufferers* ne laissent pas de s'entretuer. Aussi la narration filmée débute-t-elle par le meurtre en janvier 2005 de Gerald "Bogle" Levy, danseur emblématique du *Black Roses Crew* (un groupe de rue qui a posé son empreinte sur l'histoire du dancehall). *Made in Jamaica* reste dès lors comme hanté par le fantôme de Bogle, a.k.a. « Mr. Wacky » (« Mr. Déjanté »)*, et la présence d'une violence marquée par son absence. Nombre de *deejays* dont il a été question au cours de cet article apparaissent dans le film, depuis Lady Saw – qui a délaissé

le *slackness* pour une conversion au christianisme évangélique prononcée le 14 décembre 2015 – jusqu'à Vybz Kartel (dont la peau était encore noire et vierge de tatouages). Tandis qu'il interprète « Emergency »*, une charge violente contre le gouvernement et les partis politiques dénoncés pour l'importation des armes à feu distribuées dans les ghettos, Kartel s'entoure de femmes à demi-nues qui s'exhibent, ondulent et miment des coïts sur fond de texte « conscient » ; le schisme est bien là, qui traverse les corps, la culture et ses conflits...

- 25 En substitution d'un *we* (nous) dont l'emploi supposerait l'effacement des séparations comme des violences de l'histoire – dont l'opposition *culture* vs. *slackness* n'est jamais qu'un avatar –, le *dread talk* préfère dire *I&I* ; un pronom aussi personnel que composé, et qui indique bien quelque chose d'un « je » dédoublé au sein d'une même expérience de la communauté. Si bien qu'il insiste sur la composition duale d'une identité postcoloniale qui marque la réunion de ce – ou ceux – que l'expérience de la traite a d'abord séparé(s). Par le jeu des sonorités, *I&I*, c'est aussi *Eye&I*, ou « ce(lui) qui voit en moi » : une figure de la déité pour les rastas, inséparable de l'éveil de la conscience vectrice d'un nouveau regard sur le monde ; conscience de soi, mais aussi de l'oppression comme de l'aliénation reçues en legs de la plantation, de ses maîtres et de leurs esclaves ³⁴. Sans doute pourrait-on avancer sans trop se tromper que cette dualité constitue la structure symbolique sur laquelle s'appuie une identité jamaïcaine inexorablement posée comme une question dont la réponse resterait en suspens, comme (contre)balancée entre des termes résolument opposés. Plutôt que d'y répondre, l'ambition de ce texte – résolument modeste – a simplement été de montrer comment un tel point d'interrogation est tracé par celles et ceux qui, libérés de leurs chaînes, portent toujours en eux l'enchaînement des questions laissées par l'empreinte des fers...

NOTES

*. Cet article reprend sous une autre forme certains éléments précédemment publiés par l'auteur dans un dossier constitué autour de l'œuvre de Carolyn Cooper, précurseuse des *reggae studies* à l'université des *West Indies* ; voir : « Marronnages érotiques : le dancehall jamaïcain entre culture et slackness. Entretien avec Carolyn Cooper », *Cultures & Conflits*, n°103-104, 2016, p. 189-206. NB. Lorsqu'elles sont signalées par un astérisque, les références musicales et filmiques citées au fil de cet article peuvent être consultées par le biais d'une liste YouTube créée à cet effet et accessible via le lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=xJlkuY4wL04&list=PLbCt_9Yhu80-P7C2oKJJ-CjtE7CwRodgA. L'ensemble a été regroupé à partir de matériaux déjà diffusés par les internautes.

1. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 [1993], p. 114.

2. « Paul Gilroy said, not “roots” but “routes” and so I wrote about that, I wrote about cultural identity in those terms. » (« At Home and not at Home: Stuart Hall in Conversation with Les Back », *Cultural Studies*, vol. 23, n° 4, 2009, p. 661 – ma traduction).

3. GILROY, *L'Atlantique noir*, op. cit.

4. Sur la notion d'*ethnoscape*, voir : *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2005 [1996], p. 91 et suivantes.
5. *Les Âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, 2007 [1903].
6. Voir : *La Domination et les Arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [1992].
7. *Pensées*, Paris, Gallimard, 2004 [1670], fragments 126 à 129.
8. Au sens où Clifford GEERTZ emploie cette expression dans *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, PUF, 2002 [1983], p. 9-10.
9. *Soul-Force. African Heritage in Afro-American Religion*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1974.
10. *Ibid.*, p. 1-2.
11. *Savoir local, savoir global*, op. cit., p. 73 et suivantes.
12. Sur cette acception du dancehall, voir : David KATZ, *Solid Foundation. An Oral History of Reggae*, New York, Bloomsbury, 2003, p. 329-348 ; voir également, traduit en français : Lloyd BRADLEY, *Bass Culture. Quand le reggae était roi*, Paris, Éditions Allia, 2005 [2000], p. 573-617.
13. À ce sujet, voir l'essai d'historiographie proposé par l'anthropologue Norman STOLZOFF dans son ouvrage *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*, Durham & London, Duke University Press, 2000, p. 41-64.
14. À ce propos, voir : Thomas VENDRYES, « Des versions aux riddims. Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985) », *Volume !*, vol. 7, n° 1, 2010, p. 191-222.
15. Concernant le rôle de ces studios d'enregistrement dans la naissance puis l'établissement d'un « son jamaïcain », voir : Ray HITCHINS, *Vibe Merchants : The Sound Creators of Jamaican Popular Music*, London & New York, Routledge, 2016, p. 73-96.
16. Sur ces changements stylistiques dans l'expression musicale jamaïcaine, voir : Kevin O'BRIEN CHANG et Wayne CHEN, *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*, Philadelphia, Temple University Press, 1998, p. 30-52. En 2003, le français Pierre SIMONIN a publié un documentaire de 52 minutes intitulé *Portraits de la musique jamaïcaine**, lequel part sur les traces des pionniers qui ont été à l'instigation de ces diverses sonorités caractéristiques de la richesse comme de l'identité musicale de l'île.
17. Sur tous ces points, voir notamment *The Rastafarians* (Boston, Beacon Press, 1997 [1988]), l'ouvrage de référence rédigé par l'anthropologue jamaïcain Leonard BARRETT.
18. Ainsi par exemple de *Rockers** (Kingston, Rockers Film Corporation, 1978) réalisé par le cinéaste helléno-américain Ted BAFALOUKOS, lequel a employé nombre d'entre les principaux acteurs de la scène reggae qui jouent leur propre rôle dans ce film-chronique du quotidien des ghettos jamaïcains, de leur violence et de l'espoir suscité par la musique mêlée au culte rasta.
19. Pour plus de précisions, voir : Velma POLLARD, *Dread Talk. The Language of Rastafari*, Kingston, Canoe Press University of the West Indies, 2000 [1994].
20. À ce sujet, voir notamment la livraison thématique de la revue *Volume !* intitulée « *Inna Jamaican Stylee. Usages et discours des musiques jamaïcaines* » (vol. 13, n°2, 2017). Toute une section du dossier est consacrée à l'articulation de la culture et du *slackness* sur fond d'émancipation postcoloniale.
21. À titre d'exemples, aux « *Bedroom Mazurka* »* (« La mazurka de la chambre à coucher », 1983) et « *Under Mi Fat Thing* »* (« Sous mon gros machin », 1985) du premier ont répondu les « *Bedroom Bully* »* (« Le bourrin de la chambre à coucher », 1992) et « *Love Punany bad* »* (« J'aime la chatte à mort », 1994) du second.
22. Carolyn COOPER, *Noises in the Blood. Orality, Gender and the "Vulgar" Body of Jamaican Popular Culture*, Oxford, Macmillan, 1993.
23. *Ibid.*, p. 161. Voir également *Soundclash : Jamaican Dancehall Culture at Large* (New York, Palgrave Macmillan, 2004) – la principale publication de Carolyn Cooper sur le sujet. En français,

on pourra lire : « Marronnages érotiques : le dancehall jamaïcain entre *culture* et *slackness* », *op.cit.*, p. 198-201 et « Incarner l'émancipation : marronnages érotiques dans la culture dancehall jamaïcaine », *Volume I*, vol. 13, n° 1, 2017, p. 117-127.

24. À son sujet, voir : Carolyn COOPER, « Lady Saw Cuts Loose : Female Fertility Rituals in the Dancehall », *Soundclash*, *op. cit.*, p. 99-123.

25. <http://www.humanrightsfirst.org/resource/lgbt-issues-jamaica> (consulté le 02/06/2017).

26. Voir : Dona HOPE, « Passa Passa: Interrogating Cultural Hybridity in Jamaican Dancehall », *Small Axe*, n° 21, 2006, p. 132-133. De la même auteure, voir également : *Man Vibes. Masculinities in Jamaican Dancehall*, Kingston & Miami, Ian Randle Publishers, 2010.

27. Il s'agit d'une cérémonie annuelle créée au Royaume-Uni en 1996 afin de saluer les apports des artistes qui contribuent aux « musiques noires ».

28. En 2009, Buju BANTON a toutefois été arrêté à Miami par la *Drug Enforcement Administration* (la brigade des stupéfiants) en possession de cinq kilogrammes de cocaïne ainsi que des armes à feu. Suite à quoi un juge de la cour de Floride l'a condamné en 2011 à dix ans de réclusion ferme. Ses demandes d'extradition vers la Jamaïque ont jusqu'alors été refusées.

29. Carolyn COOPER et Cecil GUTZMORE, « Border Clash. Sites of Contestation », *Soundclash*, *op. cit.*, p. 35-72.

30. Personnage récurrent de la vie médiatique, Vybz Kartel a fait l'objet de toute une série d'articles publiés tant dans le *Gleaner* que le *Jamaica Observer* (les deux principaux quotidiens de l'île). Pour ce dernier, Patrick HELBER s'est livré à un travail d'analyse des caricatures qui ont représenté le deejay avant, puis au moment de son inculpation pour meurtre ; voir : « “Ah My Brownin’ Dat !” : A Visual Discourse Analysis of the Performance of Vybz Kartel’s Masculinity in the Cartoons of the “Jamaica Observer” », *Caribbean Quarterly*, vol. 58, n° 2-3, 2012, p. 116-128. En français, voir également : Emmanuel PARENT, « Vybz Kartel : un révolutionnaire conservateur ? Mutations contemporaines de la figure de l'intellectuel organique dans l'Atlantique noir », *Volume I*, vol. 13, n° 2, 2017, p. 99-115.

31. Adidja PALMER et Michael DAWSON, *The Voice of the Jamaican Ghetto: Incarcerated but not Silenced*, Kingston, Ghetto People Publishing Company, 2012.

32. Sur cette idée d'anthropologie *autre*, voir notamment : Arturo ESCOBAR et Eduardo RESTREPO, « Anthropologies hégémoniques et colonialité », *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, 2009, p. 83-95.

33. L'entièreté du film peut être visionnée en activant le lien suivant : https://www.dailymotion.com/video/x1rbn2g_made-in-jamaica-documentaire-vost-fr_music (consulté le 05/06/2017).

34. Parmi une foule d'exemples musicaux capables d'incarner ces propositions, on pensera notamment à un morceau publié en 2011 par Tarrus Riley sous le titre « Shaku Zulu Pickney »* (« Les enfants de Shaka Zulu »). Faisant référence au roi qui a fondé le royaume zoulou d'Afrique du Sud au tournant du XIX^e siècle, les paroles – comme la vidéo qui les soutient – font apparaître l'africanité originelle des Jamaïcains comme le socle d'une culture résolument opposée à Babylone et à son impérialisme postcolonial.

RÉSUMÉS

Les notes réunies dans cet article constituent un essai d'« herméneutique culturelle » dont l'objet est le mode d'expression incarné par différentes générations de *deejays* jamaïcains. Personnages

centraux de la scène artistique, ces derniers ont créé une forme de scansion orale dont les notes sont plus musicales que littéraires. Ni chanteurs, ni simples déclamateurs de textes, les *deejays* sont les acteurs d'une oraliture où s'inscrit la pulsation de la rue jamaïcaine ; une pulsation dont la force se compose avec ce qu'ils ont coutume d'appeler « Babylone ». Dans leur idée, ce signifiant d'origine biblique fait le lien entre l'exode du « peuple noir » tenu captif en terre étrangère et les différentes expressions de cette domination (post)coloniale dont l'emprise sur le quotidien aurait muté sans jamais se relâcher.

The notes gathered in this article constitute an essay of “cultural hermeneutics” whose object is the mode of expression embodied by different generations of Jamaican deejays. Central characters of the artistic scene, the latter have created a form of oral scansion whose notes are more musical than literary. Neither singers, nor simple declaimers of texts, the deejays are the actors of an oraliture where the pulsation of the Jamaican street is inscribed. A pulsation whose strength is composed with what they are accustomed to call “Babylon”. In their idea, this signifier of biblical origin makes the link between the exodus of the “black people” held captive in foreign lands, and the different expressions of this (post)colonial domination whose control over everyday life would have mutated without ever ceasing.

AUTEUR

JÉRÔME BEAUCHEZ

Jérôme Beauchez est Maître de Conférences à l'Université de Lyon/Saint-Étienne, chercheur au Centre Max Weber et membre du LabEx « Intelligences des Mondes Urbains ». Actuellement en délégation CNRS auprès de l'Institut interdisciplinaire de recherche sur les enjeux sociaux (IRIS), il a coordonné le programme ANR Socioresist (2013-2017). Dans ce cadre, Jérôme Beauchez a mené des enquêtes ethnographiques auprès de différentes populations marginalisées dont il s'est agi d'interroger les résistances quotidiennes à l'adversité des dominations de « genre », de « classe » ou de « race ».